
ENTRE A ÁSIA E A EUROPA: *REPRESENTAÇÃO E CONSUMO ARTÍSTICO* DA INFANTA D. MARIA (1521-1577)

CARLA ALFERES PINTO*

Este texto resulta de um exercício elaborado em Julho de 2015 que visava, a um tempo, elencar a cultura material e visual asiática e, a outro, reflectir sobre as circunstâncias e razões que levaram a Infanta D. Maria a utilizar esses objectos e imaginário. Para tal selecionei o único objecto de origem asiática que se sabe ter sido usado pela Infanta (um leque) e alguns mais exemplos de cultura visual (pintura e tapeçarias) que ajudaram à construção da imagem de D. Maria de Portugal como uma das mais ricas e núbéis princesas europeias do século XVI.

Os exemplos seleccionados inscrevem-se numa dinâmica processual que se poderia designar de “re-apresentação”, isto é, mera demonstração discursiva invés de representação de algum outro, uma vez que recorre aos mecanismos de identificação dos próprios (europeus), sem preocupação pelo conhecimento, ou sequer reconhecimento, de qualquer das realidades asiáticas que se evocavam. O leque e a visualidade da Índia de que aqui se escreverá exprimem mais sobre a Infanta no seu contexto europeu e dinástico, que sobre a realidade asiática, fosse ela qual fosse.

Esta apresentação estruturou-se num jogo em torno da palavra *representação*, aqui entendida no duplo sentido de apresentação figurativa e de interpretação sobre a relação entre os “modos de ver” e os “modos de

* CHAM, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. Bolseira de pós-doutoramento da FCT (SFRH/BPD/100597/2014). E-mail: carla.alferes.pinto@gmail.com.



fazer”, ou, de acordo com o significado do verbo latim *representare*: ser a imagem de alguém, de algo.

A Infanta D. Maria de Portugal

A Infanta D. Maria de Portugal nasceu em Lisboa, em Junho de 1521, ano da morte do pai, D. Manuel (1469-1521), com quem conviveu apenas durante os seis primeiros meses de vida. Era também a única filha sobrevivente de D. Leonor de Áustria (1498-1558), a terceira e última mulher do monarca.

A morte inesperada da rainha D. Maria (1482-1517) colocara o rei perante a hipótese de casar novamente, acabando por escolher fazê-lo com a irmã mais velha do futuro imperador Carlos V (1500-1558), vinte e nove anos mais nova que D. Manuel, e que estava prometida ao jovem príncipe João (1502-1557), futuro rei, terceiro de seu nome.

A notabilíssima linhagem de que descendia augurava à princesa recém-nascida um futuro auspicioso, exercendo a função de consorte numa corte europeia que se colocasse à sua altura. Igualmente, por nascimento, a Infanta tinha direito a 400 000 dobras de ouro, a que havia que acrescentar os rendimentos que auferia como senhora de cidades e lugares e, a partir da morte da mãe, a “herança francesa”, já que D. Leonor voltara a casar com Francisco I em 1526 e desse matrimónio não resultaram filhos (Serrão 1955).

Todavia, D. Maria não casou. Não obstante as constantes negociações, pedidos e quase assinatura dos contratos que asseguravam a partida da Infanta para terras além das fronteiras portuguesas (Pinto 1998).

Com o tempo, a Infanta foi-se adaptando à sua circunstância, que passou da condição de agente directamente interessado numa estratégia nupcial da casa de Avis-Beja, para um caso exemplar de uma princesa que, não casando, procurou maneiras de *auto-representação* enquanto membro da família real e, ao mesmo tempo, fora do circuito da corte régia.

Deste modo, exerceu um mecenato tardio, mas muito eficaz na projecção da sua imagem como benfeitora e personagem indispensável, por

exemplo, ao povo de Lisboa, que colocou muitas reticências e entraves à sua saída aquando do único encontro que teve com a mãe, no início do ano de 1558 em Badajoz (Pinto 1998, 61-2).

É aliás através das maneiras de patrocínio e de consumo artístico que podemos identificar alguns traços do carácter de D. Maria, bem como da sua actuação e *representação*.

Representações visuais da Infanta D. Maria

Segundo as descrições coevas, designadamente de André de Resende, D. Maria tinha a pele clara, os cabelos ruivos e os olhos azuis claro (Vasconcelos 1994: 80, n.38). São esses os traços que vemos no mais recuado retrato que se conhece e que se encontra entre outros desenhos da antiga colecção da família real francesa no Museu Condé (N.º inv. M.N. 26. Faz parte de uma colecção de espécies do mesmo género com cerca de 311 lápis, executados entre 1515 e 1570) (Pinto 1998, 81-2). O retrato ficou conhecido através da obra de José de Figueiredo (1927), impressa vinte e cinco anos depois da monografia de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. A Biblioteca Nacional de Portugal possui uma cópia anónima oitocentista deste desenho na Secção de Iconografia com o n.º inv. E. 168 V.

Foi, aliás, este desenho que permitiu identificar, por comparação, os restantes, já que Catarina de Médicis mandara inscrever nas respectivas folhas o nome de cada uma das personagens retratadas. O retrato é um carvão sobre papel, a negro, sanguínea e amarelo primorosamente desenhado, mostrando uma jovem com cerca de 20 anos. D. Leonor, acusaria a sua recepção, escrevendo à filha “con vuestra pintura, hija, he holgado mucho, pues no pude ver lo natural” (Pacheco 1675, 24).

O traço fluido e experiente do desenhador e, sobretudo, as características formais na firme linha do rosto, no sábio uso das sombras e tracejados e nos frágeis toques de vermelho e amarelo, sugerem que o retrato foi pintado ao natural. Inicialmente atribuído a Gregório Lopes (?-1550) por José de Figueiredo, considera-se hoje que será da mão de Antoine Tournon,



António Moro, *Retrato da Infanta D. Maria de Portugal*, c. 1552. Óleo sobre tela. Convento das Descalzas Reales, Madrid (PN 822).

In Annemarie Jordan, *Retrato de Corte em Portugal. O Legado de António Moro*, p. 36. 1994. Lisboa: Quetzal Editores, 1994.

que se deslocou à corte portuguesa em 1542 (Gschwend 2008, 11-20 e Flor 2008, 128-9).

Ao olhar para o retrato a meio-corpo, evidencia-se a serenidade da expressão e o trajar adequado ao estatuto de Infanta, seguindo a moda em uso na corte portuguesa: vestido com gola alta adornado por colar de pérolas, com as mangas tufadas. As pérolas, uma delas em pingente, repetem-se na artificiosa coifa em rede.

Cerca de 10 anos mais tarde, a Infanta seria novamente pintada, mas agora em circunstâncias e por razões substancialmente diferentes.

Em 1552 Antoon Mor van Dashorst (1516-1576), conhecido por António Moro, encontrava-se na corte portuguesa por incumbência de Maria da Hungria para pintar os retratos da sua família peninsular (Jordan 1994 e Flor 2011). Moro, nascido em Utreque, era um dos mais afamados retratistas da segunda metade do século XVI, só ultrapassado pelo pintor do Imperador, Ticiano (1488/9-1576), tendo pintado inúmeros retratos de famílias nobres e reais.

O *Retrato da Infanta D. Maria* é uma tela sobre óleo executada em 1552, que se encontra hoje no mosteiro franciscano das Descalças Reais (n.º inv. PN 822) em Madrid, fundação da Infanta D. Joana (1535-1573) em 1559 (Jordan 1994, 36 e Pinto 1998).

Nesse retrato reconhecemos a serenidade mencionada antes. Igualmente, identificam-se os traços fisionómicos: rosto alvo, olhos claros, lábios e maçãs do rosto ruborizadas pelo uso discreto de corantes (a que hoje chamaríamos maquilhagem).

A maquilhagem e o seu uso no século XVI em Portugal é um tema por estudar, mas os textos de Gil Vicente, por exemplo, encontram-se repletos de referências às técnicas e materiais utilizados no fabrico de loções, pós e cremes para uso facial, e interpretações subjectivas sobre o seu significado (Palla 1996, 85-99 e Silva 1985, 261).

No retrato que se tem estado a descrever, a Infanta estava sentada numa cadeira de braços e espaldar baixo colocada sobre um fundo neutro acentuado pela marcação vertical de um pesado e lustroso reposteiro de veludo vermelho-escuro debruado a passamanaria dourada (de ouro?). A luz concentra-se, assim, no rosto, na seda do vestido e na mão direita.

A cadeira e o par de luvas que a Infanta aperta na mão esquerda são símbolos da sua autoridade e elevada condição social (Woodall 2007).

O traje, um modelo “à portuguesa”, apresenta-se composto por uma cota (uma alternativa quinhentista aos saios e pelotes medievais, e que se assemelha a um vestido comprido) em seda branca. Pouco se vê da cota que cobre o corpo da princesa e as formas do corpo não são reveladas. Apenas um rasgo de luz sobre o tecido testemunha os joelhos, flectidos, que acompanham o assento da cadeira. Na realidade, esta peça de vestuário foi sabiamente utilizada pelo pintor para demonstrar a sua mestria no uso do pincel e no manejo das tintas e das sombras; espelhada, também, na materialidade quase táctil do longo e grosso cordão de ouro que cingia a cintura baixa do vestido.

Por cima da cota, uma opa com mangas (ou pelote feminino), ampla e comprida, em tecido pesado (veludo, brocado, damasco) e escuro, ricamente adornado e debruado com passamanaria e alamares de fio e/ou metal precioso, provavelmente e atendendo à cor, ouro.

A concepção, o talhe e o corte (o que chamaríamos hoje, o *design*) das mangas da opa eram em si uma tarefa exigente. Entre a arte e o ofício, a caprichosa forma destes adereços exigia um conhecimento técnico específico de alfaiate, com uma atenção redobrada devido ao alto custo dos tecidos utilizados para a elaboração das peças. A manga, golpeada e tufada no braço quase até ao cotovelo, apresenta aberturas fechadas por alamares (presumivelmente) em metal precioso. O antebraço da opa, sem aberturas, é adornado com passamanaria e folhos. Na zona do peito, uma abertura de cada lado, reforçada por passamanarias e alamares.

Por fim, a gola alta que fechava a opa, escondendo totalmente o pescoço, mas deixando lugar para mais passamanaria, folhos e um esplêndido colar de metal e pedras preciosas.

Na cabeça, o cabelo castanho-arruivado, penteado com risco ao meio, apresenta-se quase totalmente coberto por toucado; uma coifa, elaborada em tecido com fleiras de ouro e pedras preciosas. É aliás visível no lado esquerdo da coifa, uma jóia com estrutura em ouro e encastre de uma enorme pedra preciosa quadrangular e um pingente de pérola.

Esta coifa, diferente da que lhe adornava a cabeça no desenho do Museu Condé, regista, ainda assim, o que poderá configurar um traço de gosto de D. Maria, já que ambas as representações mostram jóias com pedras preciosas de onde caem pingentes de pérolas.

Por último, os brincos em duplo C, aparentemente emprestados pela rainha D. Catarina (Jordan 1994, 66). Este dado interessantíssimo levanta questões de difícil resolução. Por um lado, e ainda que não se conheça o inventário pós-morte da Infanta, todas as descrições e referências feitas a D. Maria mencionam a qualidade e quantidade de jóias que possuía. Jean Nicot, embaixador de França em Portugal entre 1559 e 1561 chegou mesmo a escrever que “Madame l’Infante Maria estoit si richement drappée de perles et pierreries diverses que le soleil n’est pas plus brillant.” (Matos 1952, 94-5, n.º I).

Sendo assim, por que razão decidiu D. Maria usar uns brincos da rainha invés de uns seus? Tratar-se-ia de dois pares iguais? Mas mesmo que esta hipótese fosse provável, que ganhava a Infanta em fazer-se representar semelhante e não distinta? Teria sido uma sugestão do pintor? Mas com que objectivo e por que razão aquiescera a Infanta, quando é possível que este retrato estivesse a ser pintado também para dar a conhecer a Filipe II os traços e personalidade da sua prometida futura noiva?

De facto, em 1552 as cortes portuguesa e castelhana estavam em negociações diplomáticas para fazer casar Maria e Filipe, e este retrato, ou uma cópia executada pelo mesmo artista (ou por outro), poderá também ter sido pensado no âmbito da troca de retratos e presentes envolvidos nas discussões dos contratos nupciais. O casamento acabaria não se concretizar. A demora neste tipo de negociações e a morte inesperada do príncipe Eduardo de Inglaterra em Julho de 1553 tornara Maria Tudor, a filha católica de Henrique VIII, rainha, e esta manifestara o seu interesse em casar com Filipe II: numa carta datada de 8 de Setembro de 1553 Simon Bernard, enviado inglês, dava conta de que a sua rainha “estava agastada que S. A. esposasse a Princeza Portuguesa por ser tão proxima parenta de S. A.” (Santarém 1842-60, 61). Por isso, dois anos mais tarde,



Infanta D. Maria de Portugal com D. João de Castro, pormenor da tapeçaria 8 – Primeira campanha de Salcete. Bruxelas, 1555-60. Lã, seda, fios de ouro e prata. Kunsthistorisches Museum, Viena (T XXII 2). In Francisco Faria Paulino (coord.). 1995. *Tapeçarias de D. João de Castro*, p. 253. Lisboa: Instituto Português de Museus / Museu Nacional de Arte Antiga / Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

em 1554, Filipe II casaria com Maria Tudor, filha de Catarina de Aragão, tia de Carlos V.

Mas em 1552 a possibilidade de Maria casar com o filho do imperador adicionava aos dois únicos acessórios escolhidos pela Infanta e, particularmente, ao leque, um valor simbólico e representacional que combinava a Infanta com a imagem do império que o irmão governava.

No retrato que se tem vindo a analisar há, para além da qualidade plástica, uma necessidade de contenção resultante de uma regulação normativa das possibilidades auto-representativas dos retratados, uma vez que, ao contrário do que narram as fontes documentais quando descrevem os vestidos e salas cerimoniais, neste, e nos outros retratos do mesmo período, as cores dominantes são escuras e pouco diversificadas. Preto, castanho-escuro, vermelho-escuro dominam as composições, quase sempre pontuadas pelo branco da pele e dos tecidos das golas, mangas, aberturas, e pela pouca exuberante cor das faces, das jóias, do metal precioso, quase sempre, dourado. Estes retratos pré-anunciam bem a sobriedade proclamada pelo espírito reformista tridentino, cujas reuniões conciliares haviam começado em 1545. A sobriedade católica não implicava a abolição das marcas nobilitantes no trajar ou nas vivências e comportamentos cerimoniais, mas exigia que estas fossem moderadas, se possível austeras, sobretudo sem a desnecessária estridência que fizera alimentar a narrativa dos abusos cometidos em tempos anteriores pelas cortes papais e senhoriais.

Assim, neste conjunto de retratos, os sinais de riqueza e distinção reconhecem-se nos pormenores e na plasticidade do que é representado. As jóias não estão ausentes, longe disso, mas não são ostensivas; os tecidos e as passamanarias são riquíssimos, mas misturam-se com o fundo e as silhuetas escuras. Restam os acessórios, escolhidos, portanto, a rigor.

Como já se referiu atrás, as luvas eram um adereço indispensável na demonstração da condição nobre de quem as usava. Executadas em tecidos nobres ou peles finas (como no retrato da Infanta D. Maria) eram muitas vezes adornadas e, por esta altura, quase sempre perfumadas.

A Ásia nas representações visuais da Infanta D. Maria

Muitíssimo mais raros do que as luvas eram os leques. Particularmente os leques asiáticos e, como este, os leques com varetas móveis que se abriam e fechavam. Este objecto terá aqui a sua primeira representação na pintura ocidental.

O leque de varetas móveis fora inventado no Japão cerca do século VII e era formado por uma armação composta de varetas revestidas por uma folha (de papel, seda, pergaminho ou pele animal muito fina) pintada ou bordada. As varetas tinham número variável e podiam ser também de materiais diversos (madeira, marfim, madrepérola) presas, na ponta que não era coberta pela folha, por um rebite.

Introduzidos na China cerca do século X, foram rapidamente utilizados e, ao mesmo tempo, transformados no chamado leque *brisé* cuja aparência é muito semelhante ao leque de varetas mas que, na realidade, não usa a folha. Isto é, são as próprias varetas que são adornadas (pintadas, bordadas ou esculpidas), formando uma superfície contínua quando fechado e com a guarda igualmente decorada.

Em toda a Ásia Oriental, o leque tinha uma significativa importância social, cultural e estética e desenvolveu-se em usos sofisticados que transcendiam frequentemente a mera natureza material. Neste sentido, os leques variavam nos materiais, formas, funções e nomes consoante o uso que se lhe dava (Yarwood 1978, 159-61; Pinto 2002 e Pedroso 2014).

No retrato de António Moro, D. Maria fez-se representar com um leque, possivelmente japonês, de varetas móveis (*ōgi*), mas fechado, não deixando ver a provável decoração que tivesse no papel montado por cima das varetas.

Por decoro? Para que o colorido das folhas não perturbasse a composição contida da representação? Ou antes porque aquele objecto conferia àquele momento de auto-representação um âmbito geográfico (e político) de que a princesa se queria apropriar?

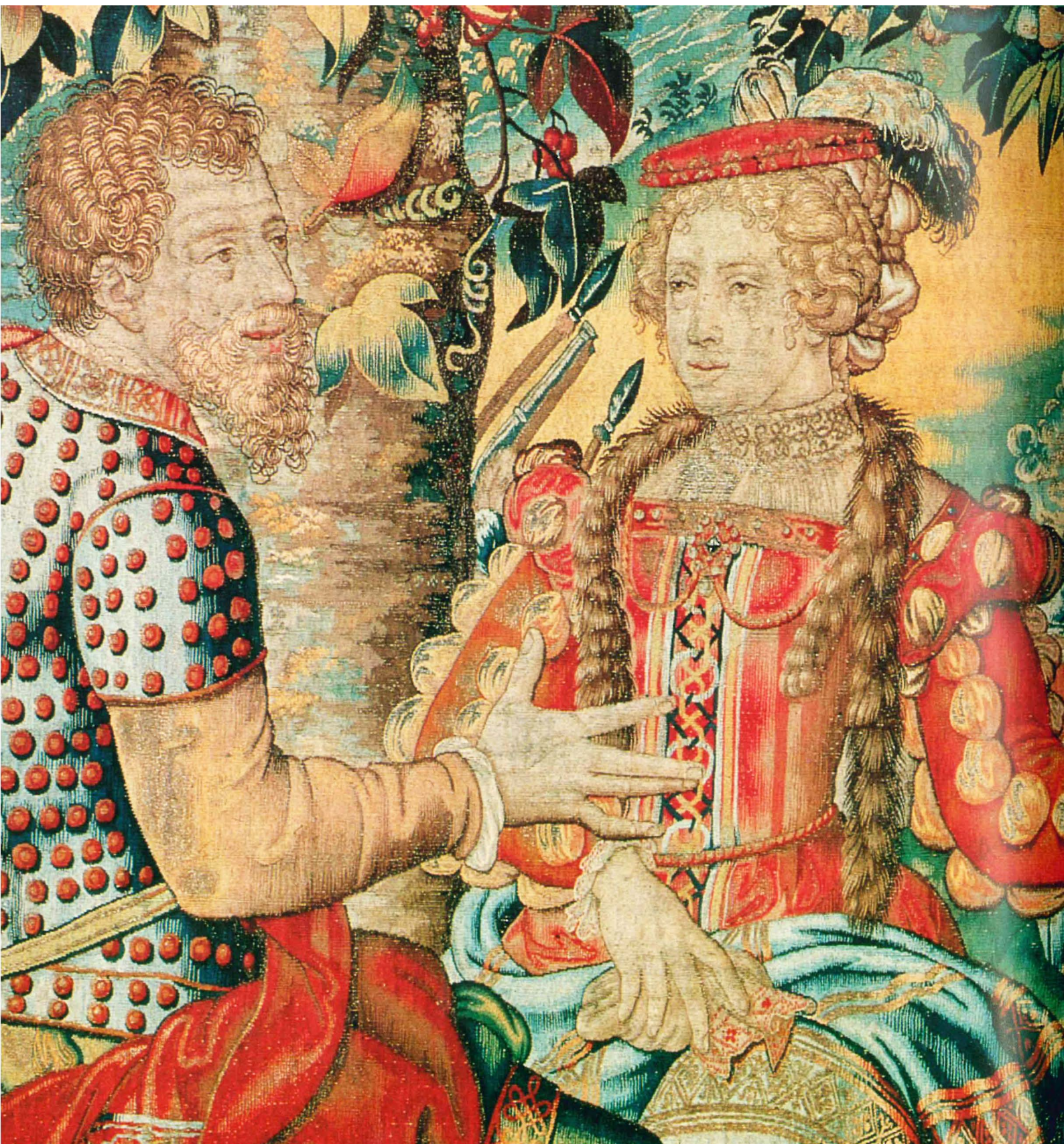
O leque como símbolo de um espaço dominado (pelos menos comercialmente) pelos portugueses (mesmo que nem todos os agentes fossem

naturais de Portugal), por essa altura únicos intermediários presentes nas cortes nipónicas.

Quando, no século XVI, os portugueses chegaram ao arquipélago japonês e escreveram os primeiros relatos do que viam e entendiam (ou julgavam perceber), este tipo de leque era um artefacto que fazia parte da indumentária quotidiana de uma parte significativa, e signifiante, da população. Para além deste aspecto, era também um instrumento de grande importância em diversos cerimoniais nipónicos, designadamente, os de poder, em que o leque surgia quase sempre fechado e pousado sobre o colo ou verticalmente, nas mãos dos dáimios e xoguns.

A questão relevante a colocar aqui seria a de saber até que ponto teria a Infanta conhecimento da importância e significado do leque na sociedade japonesa. Não há como afirmar que sabia, nem que tivesse havido alguma maneira de a informar, ou à corte lisboeta, dos rituais de poder e vassalagem que estavam associados ao leque. Todavia, não deixa de ser interessante que o leque repousado no regaço de D. Maria esteja mesmo ao lado das luvas, em posição de notável nobreza, seja qual for o significado relacionado com a posição que o mesmo assumiria nas mãos de um senhor japonês.

O leque, assim fechado na mão de uma mulher, repetiu-se rapidamente. Logo a seguir, Cristóvão de Moraes (pintor activo na corte portuguesa entre 1551 e 1573) pintou-o a óleo sobre tela, em 1553?, junto com o par de luvas, na mão esquerda da mãe de D. Sebastião, a Infanta D. Joana de Áustria (1536-1573; retrato que se encontra no *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelas, n.º inv. 1296) (Jordan 1994, 34). Igualmente, surgiria nas mãos de D. Maria Manuela (1527-1545), filha de D. João III e de D. Catarina e primeira mulher de Filipe II, num retrato póstumo anónimo, pintado provavelmente na corte espanhola. Este retrato serviu de modelo para inúmeras cópias e encontra-se hoje no Museu do Prado (óleo sobre tela, n.º inv. 4019. Para uma imagem a cores ver: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-manuela-de-portugal/21b880c2-b6ea-46e5-ae23-ce68982e71b5>).



Infanta D. Maria de Portugal com D. João de Castro, pormenor da tapeçaria 9 – Repouso junto ao pagode de Mardor após a campanha vitoriosa contra o Idalcão. Bruxelas, 1555-60. Lã, seda, fios de ouro e prata. Kunsthistorisches Museum, Viena (T XXII 2)

In Francisco Faria Paulino (coord.). 1995. *Tapeçarias de D. João de Castro*, p. 260. Lisboa: Instituto Português de Museus / Museu Nacional de Arte Antiga / Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

O leque asiático teve uma entrada gradual nos hábitos de consumo dos europeus. A avaliação do número de leques chegados ao porto de Lisboa durante o século XVI está por fazer, mas não terá sido em grandes quantidades. O seu uso mais generalizado, particularmente por mulheres, só se desenvolveu ao longo do século XVII e os leques, como outros objectos móveis de pequeno porte, não formavam parte substancial das cargas de bens de consumo trazidos pelas rotas comerciais do Índico e do Mar da China Meridional e Oriental.

E, apesar de ser figurativamente apresentado na pintura, não se conhecem narrativas que descrevam o manuseio, utilização cerimonial ou a discussão sobre as propriedades funcionais e artísticas do leque na corte portuguesa do século XVI, pelo que permanecem muitas dúvidas sobre qual o uso (e em que circunstâncias) que era dado a estes objectos.

Com mais ou menos uso, o leque asiático convivia e circulava na corte portuguesa, e foi escolhido pela Infanta D. Maria para se fazer representar num retrato. E este é o dado paradoxal desta pintura. Porque não se conhecem referências a cultura material de origem asiática na documentação da casa, ou da vida, da Infanta D. Maria. É certo que, como foi afirmado atrás, não foram ainda encontrados os inventários *post-mortem*, mas sendo a princesa uma ávida consumidora e patrocinadora de pintura, escultura, livros, roupa, relíquias, enfim, toda a panóplia de objectos que construíram a cultura material do século XVI, é digno de nota a diminuta presença de peças de produção não-europeia. Ainda que o mesmo não se possa afirmar para as matérias-primas, nomeadamente, no que respeita às pedras preciosas (Almeida 1997 e Pinto 1998, 127-46).

Na prática, o objecto, o leque, servia um propósito, simbólico, num contexto de negociação do casamento da Infanta filha de D. Manuel com o filho herdeiro do Imperador Carlos V.

É, aliás, neste contexto de candidata a consorte imperial que se pode incluir a hipótese da encomenda do ciclo de doze tapeçarias chamadas de D. João de Castro (das quais restam dez) por D. Maria.

Alvo de uma importante exposição e estudo no final do século XX, as tapeçarias de D. João de Castro mereciam uma revisita, feita especificamente

com intuítos multidisciplinares e transnacionais que incluíssem a investigação da documentação dos circuitos e das oficinas às quais a encomenda foi ordenada e a história da vida dos panos (n.º inv. T XXII 1 a 10), desde o fabrico à entrada nas colecções do Kunsthistorisches Museum de Viena (*Tapeçarias de D. João de Castro* 1995).

A encomenda é incontestavelmente portuguesa quer pela temática quer pelas legendas que remetem para episódios da vida de D. João de Castro. Os cartões deverão também ter sido desenhados em Portugal, uma vez que as letras são bordadas a preto sobre fundo branco, fugindo à regra dos tapeceiros flamengos que normalmente utilizavam linha branca sobre fundo vermelho, possivelmente por António Campelo, pintor activo na segunda metade do século XVI e com formação em Roma. Este pintor é também autor de um desenho para túmulo que se guarda no Museu Nacional de Arte Antiga (n.º inv. Des 380) e que se pensa ter sido encomendado pela Infanta D. Maria (Moreira 1992, 36 e Moreira 1993, 98).

As razões que justificam propor a Infanta como responsável pela encomenda dos panos com os episódios relacionados com a conquista por D. João de Castro e o cerco por tropas gujaris de Diu são prováveis, mesmo que circunstanciais e interpretativas. D. Maria, tal como os membros da sua família e grande parte da fidalguia, vivia rodeada de tapeçarias. São inúmeros os relatos que descrevem as salas onde recebia com as paredes repletas de panos e sabe-se, por exemplo, que possuía uma cópia da série com a representação da conquista de Tunes por Carlos V, conforme se pode ler no ponto 35 do seu testamento (*Treslado* s.d.).

Para além do conforto e da rotina que a Infanta pudesse encontrar na compra e utilização de tapeçarias, a realidade é que a encomenda de ciclos narrativos aos tapeceiros flamengos era muito cara, apenas ao alcance dos mais ricos, isto é, dos membros da família real e de uma ou duas famílias nobres, mas certamente longe da possibilidade dos Castro. Por outro lado, as tapeçarias não poderão ser anteriores a 1557 (Bauer 1995, 147). E por essa altura, apenas D. Catarina, o Cardeal Infante D. Henrique, o infante herdeiro D. Sebastião e a Infanta D. Maria se mantinham na corte dos Avis-Beja. A duquesa de Bragança, D. Isabel, viúva do Infante D. Duarte, teria

fortuna para gastar com tal encomenda, mas qual o sentido de glorificar os feitos de uma outra família que não a sua? Não haveria em Portugal, portanto, quem mais pudesse despender uma fortuna para mandar fazer em Bruxelas um ciclo de doze panos que relatassem os feitos da conquista de territórios na Índia, personificados por D. João de Castro e acorridos nas duas décadas anteriores.

Por fim, a intrigante representação de uma mulher em três dos dez panos (tapeçarias n.ºs 8, 9 e 10) que sobraram da série (*Tapeçarias de D. João de Castro* 1995, 252-71). E ainda que com a informação documental que se conhece neste momento seja difícil afirmar com certeza, os traços fisionómicos e o traje “à portuguesa” (saio feminino ou brial com decote quadrangular e gola subida adornada, com as mangas em balão nos ombros) tornam plausível a identificação da Infanta D. Maria. As razões que circunstanciam esta hipótese são duas: uma, visível no rosto, com traços semelhantes aos retratos do Museu Condé e do mosteiro das Descalças Reais, e com o mesmo cabelo com caracóis do desenho por Hieronymous Cock (?-1570) de final da década de 1550 e gravada por Hans Collaert (Ferrari 1941, 16, n.º 399). Mas já com marcas da idade nos olhos cansados e no pescoço, presentes na tapeçaria n.º 8 — Primeira campanha de Salsete. A segunda, pela coincidência entre a data da provável encomenda da série de tapeçarias e a da troca de correspondência relacionada com o casamento de D. Maria com seu tio materno e imperador da Alemanha, Fernando, o que consubstancia a possibilidade de este ciclo ser também um testemunho de uma troca de presentes em contexto nupcial (Pinto 1998, 58-62).

Registe-se ainda a descrição que João Baptista Venturini, secretaria do legado papal, fez da Infanta aquando da entrevista com o Cardeal Alexandrino em 1571: “Era alta, e teria de idade cinquenta anos, posto que não pareça.” (Cardoso 2012, 59).

As tapeçarias narram a sequência de eventos das campanhas de D. João de Castro em Diu e os avanços e recuos do sultão do Gujarate em contínuo, ainda que os episódios se espalhem por várias cidades e locais, em terra e no mar, e em períodos de tempo distantes e não sequenciais. Confere-se assim uma unidade de leitura aos panos que culmina com a



Infanta D. Maria de Portugal a cavalo, pormenor da tapeçaria 10 – Regresso a Diu após a campanha vitoriosa contra o Idalcão. Bruxelas, 1555-60. Lã, seda, fios de ouro e prata. Kunsthistorisches Museum, Viena (T XXII 2)
In Francisco Faria Paulino (coord.). 1995. *Tapeçarias de D. João de Castro*, p. 267. Lisboa: Instituto Português de Museus / Museu Nacional de Arte Antiga / Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

presença da personagem da mulher, a Infanta D. Maria, surgindo acompanhada do herói que personifica os feitos guerreiros em nome da dinastia real, que era a dela. A esta noção de herói não falta, sequer, as alusões à iconografia e memória romanas, seja no anacrónico vestuário e calçado de algumas das personagens seja no uso do alfabeto epigráfico romano.

De outro modo, são vários os panos onde, à falta de referentes visuais étnicos, arquitectónicos e culturais, se reproduzam animais tido por indianos ou pelo menos estranhos à fauna europeia (como os camelos), se desenham castelos e cidades “à europeia”, se descreva o pânico das populações com recurso à gestualidade, indumentária e pose do referente formal da Antiguidade clássica.

Estes três panos do conjunto de tapeçarias da série dos feitos de D. João de Castro suscitam uma leitura dupla de *representação*. Representação enquanto interpretação dos “modos de ver”, enquanto “re-apresentação” de uma Índia (Diu) que não servia outro propósito que não o de cenário discursivo para a criação gloriosa do(a) patrocinador(a) dos panos. Com efeito, para entender a história que aqui se contava havia que saber quem era e o que fizera D. João de Castro (cujo nome surge nas legendas) e para isso, fora do palco ibérico, havia que se ter lido, por exemplo, a edição de Lovaina da obra latina de Damião de Góis, *Commentarii rerum gestarum in India 1538 citra Gangem* (1539).

Representação porque a Infanta nunca estivera na Índia ou participara enquanto agente em qualquer acção política ou militar em nome da Coroa e apropriou-se de um episódio considerado particularmente venturoso, patrocinando o desenho de uns cartões — por um artista visualmente formado na Roma renascentista — e a execução das tapeçarias em oficina flamenga.

Não se poderia esperar, portanto, que não este resultado: uma construção fantasista, misturada com elementos da vivência europeia quotidiana coeva, e que construía um olhar e um entendimento cultural sobre a Índia que nada tinha a ver com a realidade.

Mas a Infanta D. Maria queria casar e queria ser rainha ou imperatriz. Em 1562 ainda se falava em Castela do “casamento da infanta D. Maria com

o velho imperador, em que D. Joana não podia acreditar, pela diferença de idades, pela consideração dos filhos de Fernando I, por questões de dote, etc. Em Castela comentava-se tal notícia como resultante da vontade de D. Maria em ser imperatriz, nem que fosse por uma hora.” (Cruz 1992, 258).

E ainda que a documentação conhecida sobre o consumo quotidiano e artístico da Infanta não incluía objectos de produção não-europeia, a princesa escolheu associar-se à Ásia em momentos particularmente relevantes da sua vida.

As razões dessa escolha poder-se-ão bastar no valor representacional das peças e da interpretação que era feita de uma Índia e Japão litorais sobre a qual se estendiam os domínios e comércio portugueses. Mas, então, que outros cortesãos e grupos sociais consumiam, por que razões e com que usos os objectos artísticos vindos dos mercados asiáticos?

A personagem e a vida da Infanta D. Maria (princesa, com uma linhagem ilustríssima, riquíssima, solteira sem ser freira) teve características *sui generis* que a tornaram um caso de estudo pouco comum no século XVI português. Uma análise do seu consumo material trará certamente novos contributos para a interpretação das maneiras de apropriação, fruição e utilização dos objectos artísticos de origem asiática na corte portuguesa. ■

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Mónica da Anunciata Duarte de. 1997. *O programa artístico da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Luz*. Dissertação de Mestrado em História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Anexo documental.
- BAUER, Rotraud. 1995, “A série de tapeçarias,” *Tapeçarias de D. João de Castro* (cat. exp.), 143-53. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/Museu Nacional de Arte Antiga/Instituto Português de Museus.
- CARDOSO, Arnaldo Pinto, *Embaixada do Papa Pio V ao rei D. Sebastião. Missão do Cardeal Alexandrino em Lisboa (1571)*. 2012. Lisboa: Academia Portuguesa de História.
- CRUZ, Maria do Rosário de Sampaio Themudo Barata de Azevedo. 1992. *As regências na menoridade de D. Sebastião: Elementos para uma história estrutural*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. 1.
- FERRARI, Enrique Lafuente. 1941. *Iconografía portuguesa. Retratos grabados de personajes portugueses*. Madrid: En la Imprenta Blass.
- FIGUEIREDO, José de. 1927. *Arte portuguesa primitiva: Gregório Lopes e a Infanta D. Maria*. Lisboa: Sep. “Lusitânia”.

- FLOR, Pedro. 2008. "A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI. Problemas, metodologias, linhas de investigação". *Revista de História da Arte* 5: 114-31.
- FLOR, Pedro. 2011. *A Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- JORDAN GSCHWEND, Annemarie. 2008. "Antoine Trouv  on, un portraitiste de Leonor d'Austriche r  cemment découvert". *Revue de l'Art* 159: 11-20.
- JORDAN, Annemarie. 1994. *Retrato de Corte em Portugal. O Legado de Ant  nio Moro (1552-1572)*. Lisboa: Quetzal Editores.
- MATOS, Luís de. 1952. *Les portugais en France au XVI  me si  cle*. Coimbra: Por ordem da Universidade.
- MOREIRA, Rafael. 1992. "Com antiga e moderna architectura". In *Jerónimos: 4 séculos de pintura* (cat. exp.), 24-39. Lisboa: Instituto Português do Patrim  nio Arquitectónico e Arqueológico/Mosteiro dos Jerónimos.
- MOREIRA, Rafael. 1993. "O filho do vice-rei". *Oceanos* 13: 94-107.
- PACHECO, Frei Miguel. 1675. *Vida de la Serenissima Infanta Do  a Maria* (...). Lisboa: En la Oficina de Ivan de la Costa.
- PALLA, Maria José. 1996. "Imagens e condições da mulher em Gil Vicente". In *A Palavra e a Imagem. Ensaios sobre Gil Vicente e a pintura quinhentista*, ed. Maria José Palla. Lisboa: Editorial Estampa.
- PEDROSO, Maria Luísa. 2014. *Brisas de Leques. Ventos de Oriente*. Santarém: Norberto Infante Pedroso.
- PINTO, Carla Alferes. 1998. *A Infanta D. Maria de Portugal. O Mecenato de uma Princesa Renascentista*. Lisboa: Funda     Oriente.
- PINTO, Paulo Campos. 2002. *O Leque de Folha Dobrada em Portugal do Século XVI ao Século XX: Leques Comemorativos Portugueses*. Disserta     de mestrado em História da Arte na Universidade Lusíada.
- SANTARÉM, Visconde de. 1842-1860. *Quadro Elementar das Relações Politicas e Diplomaticas de Portugal com as diversas Potencias do Mundo, desde o principio da Monarchia Portuguesa até aos nossos dias*, vol. 15. Pariz: em casa de J. P. Aillaud.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo. 1955. *A Infanta Dona Maria (1521-1577) e a sua fortuna no Sul da França*. Lisboa: Tipografia da Editorial Império.
- SILVA, L. Garcia e. 1985. "Gil Vicente e a dermatologia". In *Acta Médica Portuguesa* 6: 259-61.
- Tapeçarias de D. João de Castro* (cat. exp.). 1995. Lisboa: Comiss     Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/Museu Nacional de Arte Antiga/Instituto Português de Museus.
- Treslado do Testamento da Infanta que Deos tem*, s.l., s.d.: Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Cod. 6900.
- VASCONCELOS, Carolina Micha  lis de. 1994. *A Infanta D. Maria de Portugal (1521-1577) e as suas damas*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- WOODALL, Joanna. 2007. *Anthonis Mor. Art and Authority*. Leiden: Brill.
- YARWOOD, Doreen. 1998. *Illustrated Encyclopedia of Worls Costume* (New York: Dover Publications, Inc.)